Rok IV. Warszawa, 15 Czerwca 1911 r. № 12. (Ogólnego zbioru № 66).

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 12.

Od l-go lipca do l-go września Redakcja i Administracja „Przeglądu Muzycznego" czynna będzie tylko od godz. 4-tej do 5-tej po poł.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 — 30 czerwca).

16 czerwca 1853 ur. się Sjögren (z Stokholmie).
16 „ 1899 um. Winding (w Kopenhadze).
17 „ 1818 ur. się Gounod.
19 „ 1810 ur. się Ferd. Dawid.
21 „ 1732 ur. się J. Chr. Fr. Bach (syn Jana Seb. Bacha.
21 „ 1804 ur. się Curschmann
21 „ 1868 wystawienie „Śpiewaków norymberskich“ w Monachjum.
22 „ 1763 ur. się Méhul.
22 „ 1858 ur. się Puccini.
22 „ 1831 ur. się Leszetycki.
23 „ 1824 ur. się Reinecke.
23 czerwca 1852 ur. się Pugno.
25 „ 1882 um. Raff, (w nocy z 24 na 25 czerwca na atak sercowy).
26 „ 1797 ur. się Mercadante.
28 „ 1819 ur. się Löschorn (podług niektórych źródeł 27 6.
28 „ 1899 um. Carlota Patti (siostra Adeliny).
28 „ 1712 ur. się J. Rousseau.
28 „ 1831 ur. się Joachim.
29 „ 1769 ur. się Elsner.
29 „ 1879 um. Ap. Kątski.

Rok IV. Warszawa, 15 czerwca 1911 r. № 12. Ogólnego zbioru № 66.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



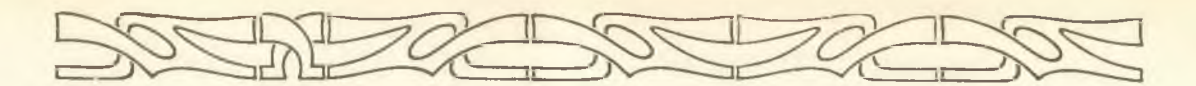
STEFANJA GÉRARD FESTENBURG.

W kwestji pochodzenia muzyki.

(Dokończenie).

Prócz obserwowania tonów równoczesnych, inne jeszcze zjawisko zdaniem Stumpfa musiało być powodem w odnalezieniu interwali konsonansowych, zjawisko, dające się zaobserwować na instrumentach dętych, a mianowicie tony t. zw. harmoniczne, które potrafi i dziś jeszcze wyprowadzić na swym rogu pasterz alpejski — pierwsze trzy z tych interwali (któremi są jak wiadomo oktawa, kwinta, kwarta, tercja) jako identyczne z interwałami uznanymi za konsonanse przy wspólnym śpiewie, musiały też zwrócić na siebie szczególną uwagę, a jest bardzo możliwem, że tony harmoniczne odgrywały ważną rolę i przy zestawieniu podwójnego systemu piszczałek. Ale jedynem źródłem interwali konsonujących być nie mogły, już choćby dlatego, że zwykle nie wychodzą zupełnie czysto, raczej trochę niżej—ucho zaś dąży do absolutnej czystości, czego dowodem, że wogóle nie ono stosuje się do instrumentu, ale instrument do niego. Odkrycie, dzięki któremu można było dowolnie wydawać tony coraz inne w rozmaitem następstwie musiało mieć ogromny urok i znaczenie dla tych, którzy z natury już znajdowali upodobanie w wrażeniach muzycznych; (musimy przecież przyjąć z góry, że indywidualności pod tym względem były w owym czasie równie odmienne, jak dziś) to też od tej chwili muzyka szybko już postępować musiała na drodze dalszego rozwoju; powstały pierwsze melodje instrumentalne—taniec, ofiara religijna i wszelka uroczystość poczęły się odtąd łączyć z muzyką i śpiewem. Równocześnie zaś instrument o stałych tonach wspiera głos ludzki, z natury skłonniejszy do detonacji i umożliwia ustalenie zwrotów melodyjnych, które jeden lub drugi wprowadził jako nowość i przechowanie ich w niezmienionej formie do potomności — wogóle spełnia przy śpiewie takie same zadanie, jak później pismo w mowie.

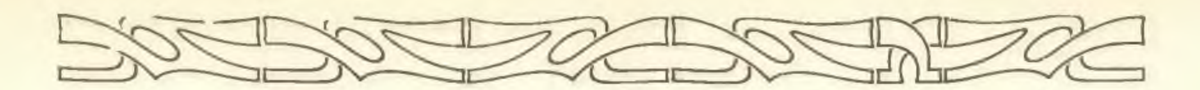
Oprócz piszczałek ogólnie rozpowszechnione były też instrumenty strunowe, których rozwój jednak nie postępował równie szybko. Początkiem ich był prawdopodobnie łuk myśliwski, a obserwacja cięciwy, której ton zmieniał się z siłą napięcia, musiała dać impuls do dalszych eksperymentów — tak powstał najpierwotniejszy instrument strunowy (łuk muzyczny), który znachodzimy i dziś jeszcze w wielu częściach świata; narzędziem tonu jest tu struna uderzana sztabką lub szczypana, a aby wzmocnić ton, sam z siebie bardzo słaby, grający wkładał łuk w otwarte usta, które służyły za rezonator — ale bardzo wcześnie zaczęto używać jako rezonatorów i innych przedmiotów, np. wydrążonej dyni. Później starano się zwiększyć ilość tonów, podobnie jak w piszczałkach, naciągając struny o różnej długości lub różnej sile napięcia — w ten sposób powstała arfa i lira (której za pudło rezonansowe służyła żółwia skorupa) i uzyskano pierwsze podstawy melodji instrumentalnej.



Wreszcie pomysłowość ludzka zdołała pozyskać dla muzyki i instrumenty perkussyjne, w których pierwotnie jedynie tylko siła tonu w grę wchodzić mogła. Pierwszą próbą utworzenia z nich instrumentu muzycznego są dwie deseczki o różnej wysokości tonu, uderzane naprzemian—sztuczniejszy jest już t. zw. „bęben sygnałowy“, wydrążony blok drzewa, na którego górnej stronie wycięto dwa języki różnej grubości, wydające różne tony; można go odnaleźć w starożytnym Meksyku, a i dziś jeszcze służy w Afryce do porozumiewania się na odległość. Rozpowszechnione były też kotły, w różnych odmianach, dające już nawet pewne interwale akustyczne (których jednak oczywiście nie wynaleziono na nich, ale je tu przeniesiono z innych instrumentów), wreszcie fortepjany drewniane lub metalowe, w których mniej lub więcej liczne sztabki drewniane lub metalowe, łączono z sobą i z odpowiednim rezonatorem, wspólnym, albo specjalnym dla każdej. Instrument ten ma nieocenioną wprost wartość dla badaczy muzyki, gdyż przedstawiona na nich skala tonów da się odmierzyć z fizyczną dokładnością; to samo da się powiedzieć o t. zw. „Sansas“ afrykańskich ręcznych fortepjanikach, których sztabki wprawia się w drganie przyciśnięciem palca.

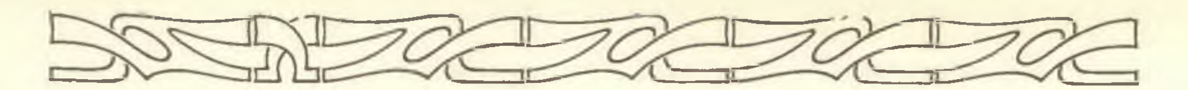
Co do instrumentów stawia Stumpf pytanie, czy wogóle muzyka tak koniecznie ich potrzebuje, że jej rozwój niedałby się bez tego pomyśleć? Otóż są rzeczywiście takie narody, które posiadają tylko muzykę wokalną, np. Veddowie na wyspie Ceylon, ale śpiewy ich nie wychodzą poza obręb najpierwotniejszych, nie używając prawie innych odległości, prócz sekundy — natomiast niektóre plemiona Indjan, używające tylko niewielu instrumentów, posiadają bardzo rozwiniętą muzykę wokalną, ale i to nie przemawia przeciwko używaniu instrumentów; Stumpf przypuszcza, że muzyka wokalna musiała się tu wykształcić jeszcze w dawniejszej epoce w połączeniu z instrumentalną i to właśnie postawiło ją na tak wysokim stopniu, albo też, że melodje przyjęto od plemion sąsiednich, posiadających bogaty udział instrumentalny. Do pewnego stopnia niezaprzeczenie możliwym jest rozwój czysto wokalnej muzyki, ale nie ulega kwestji, że na wyższy stopień wznieść się mogła tylko z pomocą instrumentów.

Co do pochodzenia harmonji najważniejszą rzeczą jest rozstrzygnięcie kwestji, czy jest ona rzeczywiście wytworem czasów późniejszych, jak mniemał J. J. Rousseau, czy też powstała równocześnie z innymi czynnikami muzyki, czy może da się z niej nawet wyprowadzić pierwotna melodja (na co nie wpadł dotąd żaden z filozofów)? Pewnym i każdemu wiadomym jest fakt, że trójgłosy i akordy w dzisiejszem tego słowa znaczeniu, oraz zamiłowanie do łączenia ich i rozwiązywania najrozmaitszymi sposobami jest zdobyczą Europy XII-go wieku. Jeszcze starożytni Grecy, posiadający tak bogaty system tonów nie znali akordu dur i moll, a więc harmonji nie mieli—ale między nowożytnym systemem harmonicznym a surową jednogłosowością dadzą się odnaleźć rozmaite formy wielogłosowości, których początek sięgać musi bardzo daleko. Ponieważ Stumpf widzi początek muzyki właśnie w wielogłosowym (choć nieświadomem z początku) śpiewie i graniu, musi więc tem samem odnaleźć u ludów pierwotnych i pierwsze zaczątki harmonji, tylko, że tu nie doprowadziły one do wyższego stopnia rozwoju, co miało być zadaniem narodów i czasów późniejszych. Równoległe oktawy, kwinty, kwarty a czasem nawet tercje, powtarzają się w muzyce ludów pierwotnych tak często w pewnych stałych odstępach, że trudno je uważać za wytwór prostego przypadku, a zasługują na tem większą uwagę, że i mnich Hucbald opowiada nam o takich samych pochodach, używanych jeszcze w IX i X wieku po Chr. w celu wywołania pięknego efektu. Nam, pozostającym pod wrażeniem olbrzymiego postępu ostatniego stulecia, trudno wprost wmyślić się w pobudki, które stały się dla człowieka pierwotnego źródłem upodobania w muzyce wielogłosowej—prawdopodobnie pochody równoległych kwint, czy kwart wkradły się początkowo niepostrzeżenie do prostej ich muzyki, później dopiero zaczęto wprowadzać je umyślnie, gdyż znajdowano przyjemność w równoczesnem wydawaniu większej ilości tonów i wrażeniu jednolitości i pełni powstającem przy niektórych połączeniach—różnic choćby troszkę subtelniejszych nie uwzględniano wcale, do tego stopnia, że nawet ostry dwudźwięk tonów, sąsiadujących z sobą, nie raził ówczesnego ucha. Dyssonanse takie między śpiewem a akompanjamentem zdarzają się w muzyce japońskiej i chińskiej, a nie brakło ich też w muzyce starogreckiej. Prócz śpiewania równoległymi interwalami, wielogłosowość w inny jeszcze sposób wchodzi do muzyki ludów pierwotnych mianowicie przez użycie tonu leżącego lub powtarzanie jednego tonu, podczas ruchu innych. Prymitywny ten sposób odnajdujemy także na początku naszej epoki muzycznej pod postacią t. zw. „Diaphonia basilica“ a w muzyce współczesnej za zupełnie analogiczne uważać można nutę stałą (Orgelpunkt) i „Basso ostinato“.



W przeciwieństwie do harmonji, która w pełni siły i rozwoju stanęła stosunkowo bardzo późno, rytm wykazuje już w najwcześniejszej epoce zadziwiający stopień wykształcenia. Powodów do tego dostarczyło poczęści życie samo z swemi potrzebami praktycznej natury, np. w porozumiewaniu się na odległość za pomocą bębnów, zmiany rytmiczne przedstawiały najprostszy sposób największego urozmaicenia z pomocą niewielu tonów—po części zaś to wczesne wykształcenie rytmu łączy się jaknajściślej z późnym rozwojem wielogłosowości i jedno niejako warunkuje drugie. W muzyce bowiem jednogłosowej rytm może się rozwijać znacznie łatwiej, niż w polifonicznej i harmonicznej—przeciwnie zaś przy śpiewaniu zbiorowem rozmaitych melodji konieczne jest trzymanie się pewnych stereotypowych i łatwych form rytmicznych, by nie powstał zupełny chaos; dlatego też polifonja musiała rychło doprowadzić do muzyki mensuralnej, dlatego i my dziś ograniczamy się do użycia niewielu tylko i stosunkowo prostych rodzajów taktu jak $^3/_4$, $^4/_4$ i t. d., zatrzymując je przez czas trwania całego utworu; tak samo u Chińczyków, Japończyków, którzy mają pewnego rodzaju wielogłosową muzykę, nie znajdujemy innych form rytmu, prócz tych najprostszych. Przeciwnie zaś w muzyce homofonicznej otwarte było szerokie pole do wykształcenia rytmiki jak najbogatszej—pod tym względem przewyższali nas nietylko starożytni Grecy, ale nawet ludy zupełnie prymitywne, np. Indjanie używają rytmów skomplikowanych, jak $^5/_4$, $^7/_4$, które w obrębie jednego utworu mieniają się z sobą i z formami prostszemi w szybkiem następstwie—co więcej zachowują ten rytm nawet w śpiewie chóralnym i to z tą samą dokładnością i jasnością, właśnie dlatego, że śpiewają unisono i cała uwaga zwrócona jest na rytmikę. U innych jeszcze narodów pierwotnych, np. na wyspie Borneo, spotykamy rytmy skomplikowane do tego stopnia, że ucho nasze nie jest ich już w stanie pojąć. Z faktów tych musimy wraz z Stumpfem wyciągnąć inny jeszcze wniosek, mianowicie, że większa część muzyki ludów pierwotnych, w stanie, w jakim ją dziś znajdujemy, jakkolwiek barbarzyńską i surową nam się wydaje, nie jest zupełnie prymitywną, ale musi mieć za sobą długą historję, przynajmniej pod względem rytmicznym. Używanie śpiewów przy pracy, co Bücher uważa za czynnik rozbudzający poczucie rytmiczne, uznaje Stumpf tylko na niższym stopniu rozwoju rytmu — w odniesieniu do bardziej skomplikowanego wciąga już w grę czynniki inne, raczej estetyczne, jak ciekawość, instynkt zabawy, radość z powodu rozwijającej się zdolności pojmowania utworów coraz trudniejszych, zamiłowanie eksperymentu i inne jeszcze ogólniejsze. Podobnie jak rytm nie przedstawia nam wprawdzie źródła pochodzenia całej muzyki, ale jeden z jej czynników, najszybciej się rozwijający, tak i mowa, która nie dała początku muzyce, ma ważne znaczenie dla jej rozwoju. Interwale muzyczne, raz wynalezione, rychło weszły w użycie i w mowie, z czego powstał rodzaj śpiewu mówionego, t. j. recytacja i deklamacja Linja graniczna między mową a śpiewem tego rodzaju nie zawsze da się oznaczyć dokładnie, o ile jest jednak zupełnie wydoskonalony, można go śmiało uważać za prawdziwy śpiew. U nas najlepsze o tem wyobrażenie dać może np. śpiew liturgiczny księdza przy nieszporach, będący oddźwiękiem bardzo dawnych czasów—rytmikę mowy przeniesiono tu prawie bez zmiany, jako nowy zaś pierwiastek wprowadzono interwale muzyczne, i to te, które najwięcej miały podobieństwa z naturalnym spadkiem głosu w mowie W tem oświetleniu dopiero można, zdaniem Stumpfa, ocenić należycie zarówno hypotezę Büchera, jak i Spencera, które choć nie rozwiązują kwestji zasadniczej, mają jednak wielkie znaczenie dla badacza początków muzyki.

Omówiwszy w ten sposób wszystkie punkty swego twierdzenia, Stumpf zastanawia się jeszcze po krótce nad kierunkiem, jakim poszedł dalszy rozwój systemu tonalnego (bez uwzględnienia rytmu i śpiewu mówionego) i do jakich rezultatów doprowadził on u ludów pozaeuropejskich, oraz jakie zachodzą istotne różnice w ich muzyce. Przedewszystkiem więc zwraca uwagę na coraz większeześrodkowanie się materjału tonalnego około jednego tonu, występującego w melodji na pierwsze miejsce (tonika). Dalej zaczynają występować skale o rozmaitej ilości stopni, pomiędzy któremi zyskują przewagę pięcio—i siedmio stopniowe—tworzono je według rozmaitych zasad, prawdopodobnie jednak najczęściej wypełniano miejsce między dwoma tonami interwalu i otrzymywano w ten sposób w obrębie kwarty za duży ton cały, w obrębie kwinty neutralną tercję. Że rzeczywiście postępowano w ten sposób, przekonały nas o tem badania muzyki japońskiej i sjamskiej—skale takie mają wszystkie stopnie równe bez różnicy całych i półtonów, a są między niemi pięcio i siedmiostopniowe, które z naszą skalą nie mają ani jednego tonu wspólnego i wydają nam się zupełnie fałszywe. Rzecz prosta



nie są to wcale produkta jakiejś epoki pierwotnej przeciwnie, wytwór kultury, znacznie zaawansowanej, tylko zupełnie różnej od naszej.

Wreszcie istnieją różnice lokalne w sposobie równoczesnego użycia tonów i następstw tonów. Stumpf nie bierze tu pod uwagę owych pierwotnych, poprzednio już wymienionych zjawisk, ale różne rodzaje muzyki wielogłosowej wykształconej w system, różniący się zasadniczo od naszego systemu harmonji. Za przykład może posłużyć wielogłosowość cywilizowanych ludów Azji, Chińczyków, Japończyków, mieszkańców Indji wschodnich i wysp Sundajskich; orkiestra cała gra jakąś melodję w ten sposób, jakgdyby wykonywała równocześnie rozmaite warjacje na jeden temat — a więc jeden instrument wprowadza temat główny, inne zaś różne jego odmiany więcej lub mniej ściśle wzoru się trzymające — naturalnie wpada nam tu w ucho niejeden z gruntu fałszywy akord, ale narody azjatyckie nie posiadające harmonji nie zwracają na to uwagi. Stumpf nazywa ten rodzaj wielogłosowości w odróżnieniu od naszej muzyki harmonicznej „heterofonią“, nawiązując do wyrażenia, którego użył raz Plato przy opisie pewnego wielogłosowego ćwiczenia muzycznego w starożytnej Grecji i przypuszcza, że jest ona niejako odbiciem tej formy muzyki greckiej. W przeciwieństwie do muzyki wschodnio-azjatyckiej, współczesna nasza muzyka europejska, choć wykazująca może podobieństwo w niektórych szczegółach, zbudowana jest cała na podstawie systemu akordowego, będącego gruntownem i konsekwentnem przeprowadzeniem zasady konsonansu.

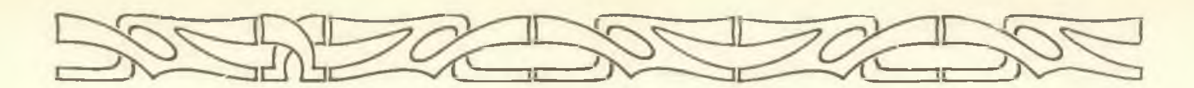
I to właśnie, że z owego najpierwotniejszego zjawiska, będącego źródłem muzyki wogóle, jej punktem środkowym i najistotniejszym czynnikiem, zdołała utworzyć zasadę powtarzającą się z logiczną koniecznością w muzyce wszystkich epok i czasów, niby motyw główny tej potężnej symfonji, pozwala nam uważać ją za najwyższą z istniejących dotąd form muzyki, nawet z punktu widzenia historji rozwoju i psychologji narodów.

Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

Autobjografja Ryszarda Wagnera.

Na dwa lata przed setną rocznicą urodzin Wagnera zdecydowała się rodzina gienjalnego kompozytora wydać jeden z najbardziej przed ciekawością ludzką strzeżonych dokumentów archiwum domu „Wahnfried“, wielką autobjografję Wagnera. Życiorys ten, dochodzący do roku 1864, do chwili powołania Wagnera do króla Ludwika II, powstał, jak nadmienia przedmowa, z opowiadań, które zapisywała druga żona Wagnera, Cosima Liszt Wagner polecił wytłoczyć 15 egzemplarzy autobjografji w drukarni Bonfantini'ego w Bazylei i rozdał je najbardziej zaufanym przyjaciołom. Jeden z tych egzemplarzy posiadła mrs. Burrell i rąbek tajemnicy odsłoniła w napisanej przez się bjografji Wagnera z epoki 1831—1834 (wydanej jako manuskrypt w bardzo małej ilości egzemplarzy w r. 1898 kosztem 5,000 funtów szterlingów). Wydanie autobjografji Wagnera, w przeddzień jubileuszu niemal, w czasie, kiedy wiele osobistości występujących w niej żyje i wiele wypadków może odmiennie od Wagnera komentować, nie miało na względzie jakichś idealnych celów. Kampanja Wagnerowska dawno już ucichła, gorączkę poznania życia Wagnera radykalnie wyleczyła ogromna literatura bjograficzna z pięcioma tomami Glasenappa na czele, cała korespondencja Wagnera dostępna jest w wydaniach książkowych; mimo to zapowiedź wydania tej autobjografji poruszyła wszystkich wagnerjanów i wagnerytów, obudziła bowiem pragnienie sensacji. Zręczny po kupiecku manewr użyty został w chwili bardzo stosownej, gdyż w roku setnej rocznicy urodzin Wagnera gaśnie prawo autorskie rodziny do dzieł i pism Wagnera.

Wielka autobjografja Wagnera jest trzecim z rzędu życiorysem, który Wagner sam napisał. Już w roku 1843 ogłosił Wagner na żądanie Henryka Laubego w jego piśmie *Zeitung für die elegante Welt* szkic autobjograficzny. Młody twórca uwieńczonego wielkiem powodzeniem *Rienzi'ego* pisał w szkicu tym o wszystkich ważniejszych zdarzeniach swego życia tak, aby losem swym zaciekawić czytelnika i zaskarbić dla siebie jego sympatję.



Wydanie poezji swoich trzech oper romantycznych: *Hollendra, Tannhäusera, Lohengrina* (w r. 1852) poprzedził Wagner długim listem do swoich przyjaciół: *eine Mitteilung an meine Freunde*, gdzie obszernie przedstawił koleje swego życia, cały rozwój swój jako twórcy i dał poznać plany przyszłych swoich dzieł. Mało który z wielkich umysłów twórczych spotrzebował tyle czasu na komentarze i obronę swoich dzieł, jak Wagner. Tysiące listów jego są egzegezą jego pomysłów dramatycznych, jego teorji dramatu muzycznego; ton polemiczny, cechujący je, jest świadectwem ile temperamentu wlewał Wagner w misję apostoła swoich własnych prac.

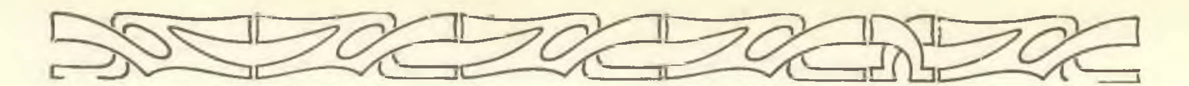
W usta Hansa Sachsa w *Śpiewakach norymberskich* włożył Wagner słowa, zdradzające nam własne jego pragnienie, aby go nietylko podziwiano jako gienjusza, lecz przedewszystkiem, aby był kochany. Beethoven przedstawiał Wagnerowi typ człowieka, którego gienjusz uświęcił; nazwał go więc świętym w swojem wspaniałem studjum o jego sztuce w r. 1870. I oto głównem zadaniem „rycerzy bayreuckich" po śmierci Wagnera było szerzenie kultu dla mistrza, krzewienie miłości dla pamięci jego, jako człowieka, uznanie go nieomylnym i świętym. Tymczasem szeregi znanych powszechnie faktów z życia Wagnera, wzywały do reakcji przeciw idei zupełnie nieuzasadnionej.

W bardzo wielu kolizjach życiowych, najpoważniejszej natury, chodziło Wagnerowi tylko o ocalenie przywilejów, do których posiadania upoważniał go wielki jego gienjusz; salwował więc je w sposób niekiedy rażąco sprzeczny z głoszonem zawsze hasłem poświęcenia się dla dobra drugich, wyrzeczenia się osobistego szczęścia w ofierze współczucia Los wielkich samotników, Leonarda da Vinci, Michała Anioła lub Beethovena, ich skromne wymagania codzienne nie odpowiadały naturze Wagnera, który, przyznając się do pesymizmu, żądał od życia więcej niż przeciętny „optymista".

Genezę powstania wielkiej autobjografji podał Wagner w krótkiej przedmowie. Pani Cosima chciała poznać życie Wagnera z jego własnego opowiadania i spisywała je w wieczory zimowe w pierwszych latach wspólnego zamieszkania w Triebschen. Przeprowadzenie korekty obszernych tomów powierzył Wagner najbliższemu wówczas przyjacielowi, młodemu Fryderykowi Nietzschemu. Profesor uniwersytetu z Bazylei odwiedzał często dom Wagnera w latach jego banicji towarzyskiej wskutek pożycia z panią Cosimą przed jej rozwodem z Bülowem i przed śmiercią żony swojej Minny. Nietzsche, wpatrzony w słońce gienjuszu Wagnera, służył wielkiemu przyjacielowi całą duszą i wtedy już pisał w myśli hołdownicze swe pismo „Wagner w Bayreuth", które miał złożyć trjumfującemu mistrzowi w r. 1876. Przed ogłoszeniem rozprawy tej nie cofnął się, była bowiem ona wynikiem istotnego kultu dla Wagnera, na który atoli w r. 1876 patrzał Nietzsche już tylko historycznie. Główną przyczyną odwrócenia się od Wagnera było... poznanie jego autobjografji. Znając wiele wypadków z jego życia, nie mógł zgodzić się na to, co Wagner sam o nich mówił, nie widział winy ludzi, którym Wagner ją zarzucał, czuł dla dobrodziejów Wagnera wdzięczność szczerszą i głębszą, niż on sam się do niej przyznawał. Autobjografja ta była dla niego punktem zwrotnym w stosunku do Wagnera, przyczyną istotnie tragicznego rozczarowania. W lat kilka po śmierci Wagnera pisał Nietzsche: „Przyznaję się otwarcie do nieufności w każde zdarzenie, które sam tylko Wagner poświadcza. On nie był dość dumnym, aby zdobyć się na jakąkolwiek prawdę w stosunku do siebie; pozostał, podobnie jak Wiktor Hugo, wierny sobie i w kierunku bjograficznym—pozostał aktorem".

Mrs. Burrel przypuszcza, że Wagner pisał czy dyktował autobjografję pod presją pani Cosimy, swojej „wyroczni delfickiej", jak ją nazywał Piotr Cornelius i inni. Autorka angielska zarzuciła wprost książce tej, że zadaniem jej było „zrujnować opinję każdego człowieka, który miał z Wagnerem do czynienia, splamić każdy charakter, aby tylko ratować swoje postępowanie wobec złośliwości innych ludzi i to złośliwości zmyślonych, zemścić się na każdym, kto go kiedykolwiek zagniewał, zwalczać nawet dobrodziejów i przyjaciół". Zarzuty straszne, ale mrs. Burrel skierowała je nie ku Wagnerowi, którego uważała za niezdolnego do podobnego postępowania.

Słusznie w każdym razie podniosła mrs. Burrel, że ilość wiadomości *nieścisłych* w autobjografji Wagnera równa się „legionowi". Gdybyśmy chcieli prostować je na podstawie choćby własnej korespondencji Wagnera, zajęłoby to bardzo wiele miejsca. Dziwnem więc wyda się każdemu, znającemu życie Wagnera, *motto* autobjografji, leżące w jednem zdaniu przedmowy, że „wartość życiorysu polega na prawdzie, pozbawionej wszelkich ozdób", bo w tekście tym natrafia co chwila na ustępy, wymagające zdjęcia silnego retuszu, w który opatrzył je Wagner. Sytuację ratowałby chyba podtytuł *Dichtung und Wahrheit*, który proponowano już z różnych stron...

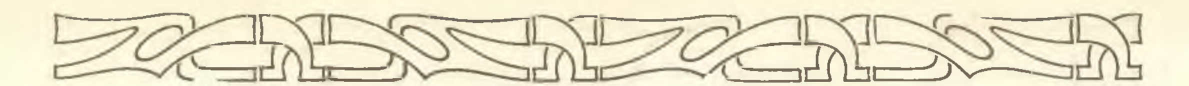


Sam początek autobjografji wymagałby jaśniejszego postawienia kwestji, kto był ojcem Wagnera? Do czternastego roku życia nosił Wagner nazwisko swego ojczyma, Geyera, jego przez życie całe uważał za ojca, o nim pisał do siostry swojej Cecylji zdania pełne przejrzystych aluzji, nazwisko jego obrał za godło witrażu nad wejściem do willi *Wahnfried* (sęp pośród gwiazd). Może nie uznając słuszności maksymy rzymskiej *pater est, quem nuptiae demonstrant*, chciał Wagner zarówno Fryderyka Wagnera jak Ludwika Gayera obdzielić równemi prawami ojcowskiemi. Oficjalny bjograf Wagnera, Glasenapp, umieścił w dziele swem podobiznę portretu matki Wagnera i... Gayera, którego rysy przypominają się dziś w twarzy Zygfryda. Wreszcie z kół bliskich rodziny Wagnera starano się na podstawie dokumentów zbić złośliwe przypuszczenia, że Geyer był pochodzenia żydowskiego...

Obszernie opowiedział Wagner koleje swych lat młodzieńczych; mało nas one zajmują poza wiadomościami o pierwszych próbach literackich i muzycznych. Dopiero opowiadanie o wypadkach z roku 1831 porusza nas żywiej Sympatja Wagnera dla powstania polskiego objawiła się także w kompozycji muzycznej, mianowicie w uwerturze p. t. „Polonia"; zabierał się także do napisania opery z librettem Laube'go „Kościuszko". Mało jednak wiedzieliśmy dotąd o idealnym stosunku Wagnera do sprawy polskiej, ponadto zaś monografiści w rodzaju Maxa Kocha starali się „naprawić" polonofilstwo Wagnera w s osób iście hakatystyczny. Z autobjografji dopiero dowiadujemy się, z którymi to Polakami zetknął się Wagner w Lipsku po upadku powstania.

Wybuch powstania i majowe zwycięstwa polskie „wprawiły go w podziw i ekstazę; świat zdawał się mu jakby na nowo cudownie stworzony". Z zachwytem tym nie krył się Wagner w gronie kolegów, ci jednak, nie zdolni do żadnego entuzjazmu, witali jego zapały ironją. Możebne, że powrotna fala walki o wolność, tak bliska czasowi powstania autobjografji, odświeżyła w Wagnerze dawne wspomnienia, które skreślił z gorącem uczuciem i plastyką. Z pośród emigrantów polskich największe wrażenie wywarł na młodym Wagnerze Wincenty Tyszkiewicz. Rycerskie zalety Tyszkiewicza, jego dostojna godność była dla Wagnera jakiemś objawieniem; w świecie, w którym wyrósł, widział tylko suchą pedanterję lub arogancję studencką, nie dziw więc, że dla Tyszkiewicza uczuł szacunek, potem i przywiązanie. Wagner poznał wtedy także jenerała Bema, Tomasza Zana i nawet w licznem gronie Polaków obchodził uroczystość trzeciego maja, w czasie której nasłuchał się melodji polskich, by ich potem użyć w „Polonji".

Trzy kobiety odegrały w życiu Wagnera ważną rolę. Młodzieńcem jeszcze ożenił się Wagner z piękną i dobrą panną Minną Planer. Poznał ją jako aktorkę w prowincjonalnym teatrzyku, gdzie sam został kapelmistrzem. Pożycie z nią nazywał Wagner w późniejszych latach „tragicznem", węzeł małżeński rwał się kilkakrotnie, dziesięć lat ostatnich żyli osobno. W skromnych warunkach, lecz szczęśliwie zapoczęte pożycie, wnet zamieniło się w obopólną katuszę. Minna dwukrotnie uciekała z domu Wagnera, skarżąc się na nieznośne zachowanie się egoistycznego męża; w autobjografji zarzucił jej Wagner zdradę małżeńską. Dziwnem więc musi się wydawać postępowanie Wagnera, który mając w ręku dowody zdrady (?) i mimo chęci rozwodu ze strony Minny zapraszał ją do dalszego pożycia, w położeniu dla siebie dość trudnem. Towarzyszka lat biedy w Paryżu, kobieta oddana Wagnerowi z całem zaparciem się, trapiona ustawicznymi kłopotami finansowymi męża, patrzyła z troską w niepewne tak często i tak długo—jutro, rozumiała go i ceniła jako kompozytora, ale musiała o tem także pamiętać, aby dzieła Wagnera przynosiły mu dochody materjalne. Biednym był Wagner, kiedy poznał ubogą aktorkę, córkę biednych rodziców Życie jej przy jego boku miało cechy heroizmu poniekąd. W autobjografji chciał Wagner przeciwstawić Minnę w barwach najdrastyczniejszych tej kobiecie, która dla niego porzuciła męża i dzieci, zerwała z ojcem i zmieniła potem wiarę. Pani Cosima, córka francuskiej hrabiny i węgierskiego pjanisty, dokonała w tym kroku „wzniośle niemieckiego czynu", jak nas zapewniał H. St. Chamberlain i inni najbliżsi „Poświęcenie" się jej nastąpiło jednak pewnie pod naleganiami tego Wagnera, który mienił się już przyjacielem Ludwika II, który gienjalność swoją stwierdził szeregiem znanych jej dzieł. W Wagnerze zyskiwała pani Cosima więcej, niż traciła w Bülowie; rachunek nie mylił... Stając przy boku Wagnera, szła pani Cosima zbierać owoce lat zroszonych łzami Minny, trjumfując nad upokorzoną, umierającą samotnie w Dreznie. Ciemnych barw użył Wagner dla odmalowania stosunku swego do Minny, aby tem jaśniejszym wydał się stosunek z panią Cosimą,



o którym powinienby mówić trzeci tom autobjografji. Po tych komentarzach o Minnie przedstawia się nam cała korespondencja Wagnera z żoną, obejmująca dwa spore tomy, jako jeden łańcuch nieszczerości, przymusu.

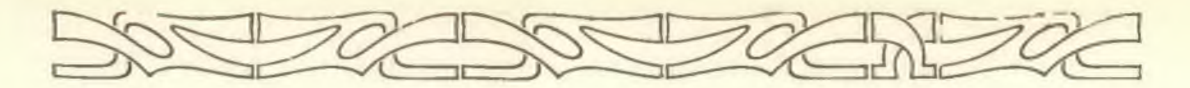
Przed pierwszą i drugą żoną pragnął Wagner zataić lub w innem świetle przedstawić stosunek do pani *Matyldy Wesendonck.* Do roku 1904, w którym wbrew usiłowaniom „Wahnfriedu" wydano tom listów Wagnera i pamiętnik wenecki do muzy Trystana i Izoldy, otaczały stosunek ten mroki tajemniczości, nie domyślano się go nawet, gdyż i Glasenapp wymieniał nazwisko pięknej pani Matyldy i jej szlachetnego męża tylko jako znajomych i mecenasów Wagnera. Co prawda jednak, stosunek ten musiał być około r. 1868 publiczną tajemnicą, w roku tym bowiem ukazała się świetna karykatura Wagnera jako Don Juana w otoczeniu „Donny Anny" Wesendonck, „Donny Elwiry" Bülow, Masetta-Leporella-Bülowa i t. d. Wiemy dziś dobrze, ile Wagner zawdzięczał Wesendonckom, których kasa stała dla potrzeb jego otworem w latach mieszkania w Zurychu. W interpretacji autobjografji był właśnie Wagner tym, który Wesendonckom przyzwalał na zaszczyt pomagania sobie, a ich stałą gotowość do tego tłumaczył tylko ambicją bogatego kupca, chcącego błyszczeć przed innymi zażyłością z wielkim kompozytorem. Panią Matyldę, rozumiejącą jego ideały artystyczne jak nikt inny przedtem, pragnął namówić do kroku podobnego jak panią Cosimę. Pani Wesendonck mogła i chciała być tylko muzą gienjalnego twórcy, ale nie chciała być wiarołomną żoną. Z jej woli stosunek ten musiał pozostać niesplamionym, był tylko poematem miłosnym o smutnem zabarwieniu.

Owocem jego stał się Trystan i Izolda. Jedyna więc tylko pani Matylda natchnęła Wagnera do stworzenia jego arcydzieła. Pani Cosima nie miała ani w przybliżeniu tego znaczenia dla Wagnera artysty. O stosunku tym przemilcza Wagner w autobjografji, pragnie niedopuścić do przypuszczenia, że mogło tu zachodzić uczucie miłości, dla Wagnera nieszczęśliwej. Zdaniem jego zwyczajna ta przyjaźń była solą w oku pana Wesendoncka, któremu Wagner zarzuca zupełnie małostkowe motywy działania wobec siebie. Przyczyną zerwania kilkuletnich stosunków była naturalnie Minna, która przypadkiem dowiedziawszy się o postępowaniu męża, zrobiła pani Wesendonck brutalną awanturę. Możnaby potępić Minnę za brak taktu, gdyby nie jej choroba nerwowa i brak szczerości ze strony Wagnera wobec niej. Wesendonckowie dali Wagnerowi do zrozumienia, że dalsze stosunki są niemożliwe, musiał więc opuścić swoje „asylum". Pomiędzy istotnym przebiegiem sprawy, znanym dziś szczegółowo z listów Wagnera do pani Wesendonck i pani Wille, a opowiadaniem w autobjografji zachodzi ogromna różnica. Chyba bojaźń przed panią Cosimą odbierała Wagnerowi śmiałość do prawdy w znaczeniu historycznem, ona chyba kazała mu zapomnieć o podniosłej poetycznie genezie Trystana i uznać za nią względy natury utylitarnej.

Małodusznym ukazał się nam Wagner, kiedy w momencie zerwania z Wesendonckami, pisząc bardzo szeroko o zupełem swem złamaniu, wzywając śmierci i t. d., starał się jeszcze o zachowanie mu „asylum". Istotnej wielkoduszności pana Wesendoncka, którego żona dokładnie informowała o miłosnych zapałach Wagnera, nie zmniejszą ironiczne uwagi Wagnera. Natomiast z przedstawienia tej całej sprawy odnosimy o Wagnerze najujemniejsze wrażenie.

Z lat późniejszych, szczególnie zaś z epoki Tannhäusera w Paryżu i Tristana w Wiedniu, nie notujemy wypadków, które, w istocie bardzo ważne, są błahsze od sprawy Zurychskiej dla poznania charakteru Wagnera.

Przeznaczając autobjografję do wydania, dał także Wagner czytelnikowi zupełne prawo krytyki. Potężny gienjusz, który rozpierał umysł Wagnera, podporządkował sobie czynniki, składające się na pojęcie moralnej wartości człowieka. Uczynki ludzkie Wagnera, sądzone wedle praw naszej codziennej moralności, nie składają się na obraz życia jasny, wzniosły, to jednak niema dla ludzkości znaczenia, bo nie trwa ciągle. Trwają jednak i wieki całe przetrwają gienjalne dzieła Wagnera i zawsze będą słońcem ożywczem, do którego rwać się będą z mroków życia dusze ludzkie. Błogiego działania arcydzieł Wagnera nie przesłania nam postać Wagnera-człowieka, jak nie zasłoni sobą człowiek słońca.



Wojna o batutę.

Zasłużone ogromnie lwowskie gal. Towarzystwo muzyczne jest od szeregu tygodni przedmiotem ostrych i zatrutych pocisków. Spadają one ze wszystkich stron a wyrzucają je ukryte ręce, które radeby w niem zagospodarować się... bo to smaczny kąsek. Chwalebna przeszłość, okazała teraźniejszość i przyszłość ogromnie nęcą, a przytem uporządkowane fundusze, gmach piękny i okazały...

Okres ciężkich i znojnych walk o egzystencję codzienną już przeszedł, przeminął. „Naiwni“ w pocie czoła przez lat dziesiątki pracowali dla dobra instytucji, dla lepszej jej przyszłości, dzisiaj mogą przecież ustąpić, by z trudem i mozołem zbudowaną twierdzę oddać na usługi łaknących... rybek w mętnej wodzie.

Zręcznie zaaranżowana rewolta w łonie towarzystwa zniechęci strudzony zarząd, który przeklnie słowiańską wdzięczność i usunie się w cień.

Zdawna oczekiwana okazja znalazła się. Wydział gal. Towarzystwa muzycznego kierując się znaną powszechnie dbałością o dobro instytucji, doprowadziwszy do ładu finanse, wybudowawszy piękny gmach i europejską salę koncertową, pomyślał energiczniej nad podniesieniem jej artystycznego poziomu.

Na jednem z ostatnich posiedzeń wydziału sanację artystycznych stosunków postanowiono rozpocząć od wznowienia posady drugiego dyrektora, któremu oddać zamierzono batutę kapelmistrzowską. I oto wybuchła wojna podjazdowa, obrzydliwa, mająca tylko prywatę na oku.

Zawiedzeni w swych obliczeniach wrogowie, przekonawszy się, że dbały o dobro instytucji wydział *ich* pominąć zamierza wzniecili płomyk, który podsycany umiejętnie wybuchnąć ma niebawem ogniem straszliwym i pochłonąć tych wszystkich, którzy wiernie stoją na straży dobra instytucji, którzy bronią jej z poświęceniem przed zalewem żywiołów niepożądanych, którzy krytycznem okiem oceniają działalność wielu—pozornie życzliwych, a we wnętrzu swem ciężkich wrogów postępu.

Ze znaną perfidją ludzi chcących za wszelką cenę zamieszania i niejasnych sytuacji obrócono na poczekaniu rzecz do góry nogami. Z członków wydziału gal. Tow. muzycznego, ludzi pełnych poświęcenia, zrobiono wrogów instytucji, a z siebie obrońców zagrożonej placówki wzywających opinję do energicznego współdziałania. Obawiając się dalszych uzdrowień uderzono na alarm, że wydział pragnie uśmiercić obecnego dyrektora, że pragnie narzucić mu na współdyrektora człowieka szkodliwego, bo posiadającego wiedzę ogromną i talent daleko wybiegający poza granice łaskawie uznawane we Lwowie.

Wrażliwa publiczność uwierzyła przewrotnym słowom tembardziej, że spiskowcy nie zaniedbali w ten sam deseń uderzyć na alarm w życzliwej prasie, która również ze sprawy zasadniczej zrobiła czysto osobistą w myśl wskazówek udzielonych przez „Niewiadomego“ przyjaciela.

Dzięki temu na posiedzeniach aranżowanych przez życzliwych obecnej dyrekcji nie mówi się wcale o potrzebach instytucji i konserwatorjum, ale wylewa się łzy krokodyle nad biedną dolą kierownika, któremu chcą dodać do pomocy człowieka z talentem wybitnym, obmyśla się kampanję całą w ten sposób, aby obecnego dyrektora tak utrwalić na stanowisku żeby nikt mu już *„szkodzić“* nie mógł, aby na długie czasy uchylić możliwość poprawy obecnych stosunków i kontroli jakiejkolwiek.

Jaki cel tej roboty, przewidzieć nie trudno: *prywata*, *ambicje osobiste* i raz jeszcze *prywata*. Zobowiązany tymi objawami poświęcenia dyrektor będzie się musiał wywdzięczyć przecież. Na szkodliwą działalność jednych będzie musiał patrzeć przez palce, *życzliwym* rządzić pozwoli w innej formie, innych zaś inaczej wynagrodzić będzie musiał.

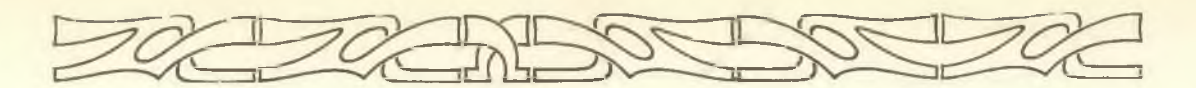
To przecież jasne!

„Obrona“ dyrektora zatem to przykrywka tylko.

Dzisiaj kiedy walka przeciąga się w nieskończoność a podsycana konwentyklami prywatnymi zaczyna zacierać istotne jej przyczyny ogółu publiczności, stojącego zdala, utrwala się wrażenie, że w Towarzystwie muzycznem panuje anarchja.

Wojna, która ze strony atakującej (broniącej) nigdy nie była zasadniczą, ale czysto osobistą pod adresem jednych osób, pełną inwektyw pod adresem drugich, bizantynizmu i t. p. przedłużając się dalej szkodzi instytucji.

O tem pamiętać powinni ci wszyscy, którzy dają się używać za narzędzie powolne.



Tego stanowiska powinien trzymać się także wydział instytucji, tak szczerze jej oddany, i sprawę jaknajrychlej zakończyć po myśli *ogółu kochającego muzykę*, który w tym wypadku w zupełności uznaje dążenia wydziału. *Justus.*

Lwów, w maju.

Młodzieńcze utwory Chopina.

W ostatnim zeszycie podaliśmy wzmiankę o nowo odnalezionych kompozycjach Chopina. Obszerniejsze wiadomości, dotyczące tych dzieł podaje za „Birżewymi Wiedomostjami" „Kurjer Warszawski". Autorem tych informacji w organie rosyjskim jest p. Koptiajew; pisze on między innemi:

„Leży przede mną skarb muzyczny: stary, pożółkły tom rękopiśmiennych, młodzieńczych utworów Chopina. Posiadaczem jego jest W. hr. Grabowski-Toporczyk. Przywiózł go on tutaj ze swojego archiwum rodzinnego w Grabanowie (pow. bialski, gub. siedleckiej). Prababka posiadacza, Izabella z ks. Radziwiłłów Grabowska, przyjmowała w domu swoim w Warszawie czternastoletniego Chopina i darzyła go poparciem, podobnie jak inni Radziwiłłowie. Była to pani muzykalna; grała biegle na skrzypcach i na cytrze.

„Czem był czternastoletni Chopin czyli Chopin z roku 1824? Kształcił się już w liceum warszawskiem, do którego wstąpił w roku 1823 i które po trzech latach ukończył. Chłopię ślicznie grało i improwizowało na fortepjanie, wyuczone pod kierunkiem czecha Żywnego. Przecież już ośmioletniem dzieckiem wystąpił po raz pierwszy publicznie i z wielkiem powodzeniem. Zatem w roku 1824, kiedy, wnosząc z dat, powstały niektóre utwory, w rzeczonym zbiorze zawarte, był już Chopin poniekąd dojrzewającym muzykiem.

„Wolno przypuszczać, że zasady teorji muzyki, zajmujące pierwszą stronicę tomu, są pióra Chopina, jako nauczyciela hr. Grabowskiej. Skłania nas do tego mniemania napis ołówkiem po polsku: „Lekcje kompozycji Chopina, napisane dla Izabeli Grabowskiej".

„Wyrażenie: lekcje kompozycji należy oczywiście pojmować warunkowo, jako proste objaśnienia elementarne i próbę pióra, dla siebie i dla hrabiny, w różnych rodzajach, albowiem prawdziwej teorji kompozycji Chopin zaczął się uczyć dopiero w roku 1826, wstąpiwszy do klasy Elsnera w konserwatorjum warszawskiem.

„Zbiór nut, o którym mowa, nasuwa trzy pytania: czy autorem jego był Chopin? czy jest to rękopis genjalnego pacholęcia? czy zawarte w nim utwory były już ogłoszone?

„Co do pierwszego, nie może zachodzić wątpliwość. Ustawy w zbiorze zawarte przenika duch Chopina.

„Mamy przed sobą młodziutkiego Chopina, jeszcze mało samodzielnego, znajdującego się pod mocnym wpływem szkoły Hummla i tylko kiedy niekiedy, jakby przypadkiem, ujawniającego wielkiego w przyszłości poetę dźwięków.

„Następnie Chopin nie pisał niczego na skrzypce, w leżącym zaś przede mną starym tomiku spotyka się sporo utworów na skrzypce z towarzyszeniem fortepjanu. Jest ich sporo, ale nie posiadają takiego znaczenia, jak utwory czysto fortepjanowe; wskazują tylko jego ówczesny nastrój.

„Z utworów fortepjanowych najwyżej pod względem poetyczności stoją polonezy, marsze, mazury i walce. Za najlepszy uważam walc a-mol, poświęcony hr. Lubieńskiej (z datą 24 sierpnia 1824 roku), zapowiadający wykwintne zwroty przyszłych walców, oraz mazur C-dur, bardzo ognisty, ze znamiennemi kadencjami Chopina. Perły zbioru przeplatają lekkomyślne potpourri, polonez na tematy Rossiniego i Spontiniego i melodje sabaudczyków, których odbicie znajdziemy u dojrzałego Chopina w etiudzie g-mol i walcu g-mol. Pod względem wszakże harmonji panuje tu zaniedbanie, które będzie niebawem zastąpione przez misterne, wspaniałe wykończenie.

„Zatem na pierwsze pytanie można odpowiedzieć twierdząco: Tak, są to utwory Chopina. Odpowiedź rozstrzyga sprawę i świadczy o doniosłości odszukanego zbioru.



„Należy tylko życzyć, ażeby zbiór ten stał się własnością poważnej instytucji, gdzie przechowywano by go jak świętość i która wydałaby go wspaniale. Wtedy cały świat skorzystałby z rozszerzenia owego królestwa czarów, które jest królestwem Chopina".

Taką instytucją—dodaje „Kurjer" — jest właśnie sekcja imienia Chopina przy Tow. muzycznem w Warszawie, o której istnieniu p. Koptiajew nie wie, jak to widać i z innych ustępów jego artykułu. Nie wie snadź o niej i posiadacz rękopisu, hr. Grabowski, skoro zwrócił się z nim do Petersburga, nie do Warszawy.

Nowe prawo własności autorskiej w stosunku do muzyki.

Nowozatwierdzona ustawa o prawach własności autorskiej poświęca również specjalny rozdział muzyce (art. 42—50).

W myśl art. 42-go nowej ustawy kompozytor korzysta z wyjątkowego prawa do wydania wszelkich skróceń, wyciągów i wiązanki melodji ze swego dzieła muzycznego, jak również do transkrypcji na orkiestrę lub na różne instrumenty muzyczne i głosy wokalne, wreszcie do przełożenia utworu na t. zw. nuty mechaniczne w celu wykonywania tegoż przez gramofony, fonografy, pianole i t. p. instrumenty.

Ustawa nie uznaje za pogwałcenie prawa autorskiego: 1) jeśli inny kompozytor zapożyczy z dzieła wydanego jakąś część jego w takiej jednak przeróbce, że kompozycja owa uznana będzie za dzieło zupełnie samodzielne; 2) jeśli w wydawnictwie muzycznem, przeznaczonem dla celów naukowych lub pedagogicznych cytowane są, jako przykłady, oddzielne ustępy wydanego lub wykonanego publicznie dzieła muzycznego.

Niedozwolony jest przedruk w państwie rosyjskiem utworów muzycznych, wydanych za granicą bez przyzwolenia na to osób, którym służy prawo autorskie według przepisów kraju, gdzie był wydany utwór (z zastosowaniem jednak terminów, obowiązujących w prawie niniejszem).

Zgodnie z art. 45 kompozytor może dowolnie korzystać z ogłoszonego drukiem utworu literackiego, jako tekstu do swojej kompozycji muzycznej; ogłosić go drukiem może jednak tylko łącznie ze swą kompozycją muzyczną, lub też o ile utwór muzyczny wykonywany jest publicznie—w programie koncertowym.

Inaczej rzecz się ma z utworem literackim, przeznaczonym jako tekst do kompozycji muzycznej; w danym razie kompozytor może skorzystać z takiego utworu jedynie za zgodą autora.

Z prawa autorstwa do utworu muzycznego z tekstem korzysta wyłącznie kompozytor, prawo jednak oddzielnego wydania tekstu służy autorowi (art. 46).

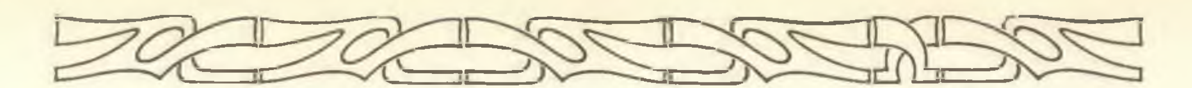
Prawo autorskie do utworów muzycznych lub muzyczno-dramatycznych (również jak i do utworów dramatycznych) nie ogranicza się tylko do wydań, lecz i do wykonania publicznego. To ostatnie jednak stosuje się do kompozytora o tyle, o ile zastrzega on sobie prawo publicznego wykonania swego utworu na każdym egzemplarzu wydanej kompozycji (art. 47—48).

Jedynie dopuszczalne jest publiczne wykonanie kompozycji bez pozwolenia kompozytora w przypadkach: 1) jeśli wykonanie jej nie ma na celu bezpośrednio lub pośrednio korzyści materjalnych; 2) jeśli dany utwór wykonywany bywa w czasie uroczystości narodowych; 3) jeśli dochód z koncertu przeznaczony jest na cel dobroczynny i wykonawcy nie otrzymują wynagrodzenia (art. 50).

* * *

W ostatnim (siódmym) rozdziale ustawy omawiana jest ogólnie kwestja wydawnicza, a więc dotycząca ogłaszania drukiem i dzieł muzycznych.

Wydawca nabywszy od autora prawo reprodukowania jego utworu, nie może bez zgody na to autora praw swoich przekazywać innej osobie (art. 67).



Jeśli w umowie, zawartej między autorem a wydawcą, nie zawarunkowany jest termin wydania danego utworu, to wydawca winien wydać go nie później jak w ciągu lat trzech od daty zawarcia umowy, lub otrzymania pracy od autora, jeśli ta doręczona została wydawcy po zawarciu umowy. W razie niezastosowania się wydawcy do tego przepisu, umowa na żądanie autora może być rozwiązana (art. 68).

W braku umowy co do liczby wydań lub liczby egzemplarzy, wydawca utworu literackiego lub artystycznego ma prawo do jednego tylko wydania w liczbie, nie przewyższającej 200 egzemplarzy (art. 69).

W myśl art. 70-go, wydawcy nie wolno jest, bez zgody na to autora lub jego spadkobierców, uzupełniać, skracać lub zmieniać utworu nabytego do rozpowszechnienia; przepis ten stosuje się tak co do treści utworu, jak i do jego tytułu i nazwiska autora.

Autor, ustąpiwszy prawo do wydania swego utworu, może przystąpić do nowego wydania natychmiast po wyczerpaniu wydania poprzedniego. Służy mu również prawo wykupu od wydawcy nie rozprzedanych egzemplarzy po cenie, oznaczonej przy wypuszczeniu w świat danego utworu.

W braku innej umowy autor może przystąpić do nowego wydania po latach pięciu od chwili puszczenia w świat wydawnictwa, w razie zaś ustąpienia prawa na kilka wydań, po upływie tylu okresów pięcioletnich, ile przewidziane było wydań (art. 71).

Zgodnie z art. 72-im, autor do kompletnego wydania swoich utworów może włączyć i takie prace, na których wydanie takie prawo udzielone przez niego zostało innym osobom, o ile minęły trzy lata od chwili ich ogłoszenia odpowiednio do utworów literackich i lat dziesięć odpowiednio do utworów muzycznych i artystycznych. Autor nie może jednak sprzedawać utworów tych oddzielnie od kompletnego wydania.

Autorowi służy prawo, bez względu na umowę z wydawcą — nowego wydania swego utworu, o ile utwór ten przerobiony będzie tak zasadniczo, że będzie nosił cechę nowej samodzielnej pracy (art. 73).

Ustąpienie prawa do wydania utworu dramatycznego, muzycznego lub muzyczno-dramatycznego nie zawiera w sobie *co ipso* ustąpienia prawa do publicznych jego wystawiań, lub do przekładań utworów muzycznych na instrumenty, odtwarzające je mechanicznie (art. 74).

*
* *

Z prawa, ochraniającego własność twórczą, korzystają: 1) odpowiednio do dzieł, wydanych w państwie — wszyscy autorowie i ich spadkobiercy, niezależnie od przynależności do tutejszego lub innego państwa; 2) odpowiednio do dzieł wydanych zagranicą—wszyscy autorowie poddani rosyjscy i ich spadkobiercy, chociażby poddani obcokrajowi; 3) odpowiednio do dzieł jeszcze nie wydanych—wszyscy autorowie i ich spadkobiercy bez względu na ich przynależność państwową i miejscowość, w której znajduje się dany utwór.

W myśl art. 5 prawo autorskie traci swą moc ze śmiercią autora, o ile ten nie posiada spadkobierców prawnych, lub nie rozporządzi się za życia przekazaniem swych praw komu innemu.

Spadkobiercy autora korzystają z prawa autorskiego zmarłego w ciągu lat 50 od chwili zgonu autora (art. 11).

Jeśli dzieło wyszło w świat anonimowo lub pod pseudonimem, to prawo autorskie trwa w ciągu lat 50 od ogłoszenia dzieła; jeśli jednak przed upływem tego terminu autor, bądź jego spadkobierca zamelduje swoje prawa do wydanego dzieła, korzysta on wówczas z prawa autorskiego na zasadach ogólnych (art. 17).

Nie dozwolony jest przedruk w państwie rosyjskiem wydanych zagranicą utworów bez zgody na to osób, korzystających z prawa autorskiego według przepisów kraju, w którym ukazał się dany utwór, o ile przepisy owe nie wykraczają poza ramy terminów, stosowanych według prawa niniejszego (art. 32).





Nowości wydawnicze.

= *Herman Kretzschmar:* Musikalische Zeitfragen. 10 Vorträge. Lipsk. C. F. Peters. (1 Marka).

W szeregu wykładów porusza znany historyk muzyki, H. Kretzschmar najżywotniejsze kwestje muzyczne w formie nader przystępnej i jasnej z właściwą sobie głębią krytyczną, wnikając w przyczyny zakorzenionych wad i braków na wszystkich polach życia muzycznego; autor nie poprzestaje wyłącznie na negatywnej krytyce, lecz podaje równocześnie pozytywne środki zaradcze tem cenniejsze, że oparte na realnej podstawie historycznej. Wprawdzie kładzie autor główny nacisk na stosunki niemieckie, lecz mimo to książka jego nie pozbawiona dla obcego czytelnika pewnego interesu, gdyż zawiera mnóstwo ogólnych uwag pierwszorzędnej wagi i zasadniczego znaczenia.

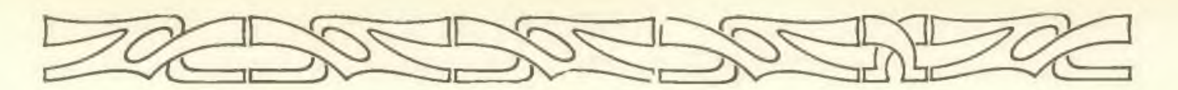
Głównym błędem w naszem życiu muzycznem jest—według autora—jednostronność krytyki, zajmującej się niemal wyłącznie utworami i osobą kompozytorów; krytyka muzyczna musi zmienić dotychczasowy kierunek, pogłębić i wzbogacić treść, zaszczepić cały szereg zasadniczych kwestji w świadomości społeczeństwa i przyczynić się do starannego pielęgnowania muzyki, szerzenia jej zrozumienia wśród najszerszych warstw ludowych.

Rozpatrując formy, w jakich odbywa się dzisiaj nauka muzyki, dochodzi autor do przekonania, że nauka ta nie odpowiada nowoczesnym wymogom. Zwłaszcza nauka śpiewu tak w szkole ludowej jak i średniej, oparta na metodzie pamięciowej i mechanicznem powtarzaniu wtłaczanych w ucho melodji, sprzeczna z zasadami pedagogji, ze stanowiska muzycznego bez wartości, przynosi raczej szkody niż korzyści, gdyż psuje głosy. Włosi przypisują nadmiar pięknych i zaszanowanych głosów temu, że w szkołach nie uprawia się nauki śpiewu. Konieczna jest zatem na tem polu reforma, gdyż nauka śpiewu szkolnego stanowi dla dalekich kół społecznych jedyny środek do nabycia wiadomości muzycznych. Niemniej i prywatna nauka muzyki wymaga postępowej zmiany. Wprawdzie wszechwładnie panujący fortepjan jako podstawa nauki posiada niezaprzeczone zalety; wszelako błędna jest dzisiejsza praktyka, rozpoczynająca naukę muzyki grą fortepjanową, gdyż posługując się instrumentem, który rozporządza już gotowym tonem, nie rozwija słuchu ni poczucia muzycznego; podstawy dać należy przez naukę śpiewu lub inne środki, budzące poczucie rytmiki, melodji i harmonji (niektóre postulaty autora przeprowadza praktycznie dzisiaj metoda Jacques Dalcroze'a i wprowadzone w wielu konserwatorjach dyktando muzyczne).

W wykładzie o zawodowem wykształceniu muzyków występuje autor w obronie konserwatorjów, przeciw którym swego czasu walczyli Wagner, Meinardus jako miejscom muzycznej tresury. Kretzschmar podnosi ich niezaprzeczone znaczenie dodatnie; bez konserwatorjów nie mogłyby istnieć zawodowe orkiestry, mające do pokonania nielada trudności techniczne, opery i koncerty nie mogłyby się utrzymać, a przynajmniej musiałyby znacznie ograniczyć swoją działalność. Dla zdobycia najwydatniejszych rezultatów winny konserwatorja podnieść poziom ogólnego wykształcenia jako podstawy artystycznej twórczości, wychowanków swoich nie upajać snami o sławie kompozytorskiej i świetnej karjerze wirtuozowskiej, lecz zawczasu kierować ich zmysł ku praktycznie dostępnym celom życiowym i wyposażyć ich w gruntowną wiedzę, by mogli w mistrzowski sposób wywiązać się ze swego zadania. Jest to tem konieczniejsze, że warunki bytu muzyków są obecnie niezmiernie przykre; prócz garstki wirtuozów, pobierających za swoje występy nieproporcjonalnie wysokie sumy, reszta muzyków — to ubogi proletarjat, staczający ciężką walkę materjalną; kompozytor, opierający swą egzystencję wyłącznie na dochodach ze swoich utworów, należy dzisiaj do zjawisk wyjątkowych.

I stan dzisiejszej nauki uniwersyteckiej nie pod każdym względem stoi—zdaniem autora—na wysokości zadania; zbyt jednostronnie uwzględnia się bowiem historję muzyki na niekorzyść innych działów: akustyki muzycznej, fizjologji tonów, estetyki.

W końcu należałoby przeprowadzić najradykalniejsze zmiany w naszem życiu koncertowem: dzisiaj zbytnio góruje w programach koncertowych muzyka instrumentalna nad wokalną ze szkodą ogólnego rozwoju; w salach koncertowych gromadzą się ludzie, nieprzygotowani do słuchania, dlatego nie wyneszą stamtąd nic prócz czczych wykrzykników bezkrytycznego zachwytu. W sprawach muzycznych zabierają głos „krytycy" niedorośli do tego zadania, bez głębszego wykształcenia; płytki dyletantyzm, snobizm, obłuda i żą



dza sensacji stwarzają stosunki, wymagające bezwzględnego napiętnowania w „listach perskich“, wyszłych z pod pióra nowego Monteskiusza.

Wobec wzrastającego zajęcia się sprawą kultury muzycznej spodziewać się należy, że książka prof. Kretschmara pozyska sobie szerokie koła czytelników i zdoła może pobudzić do pracy nad polepszeniem naszych stosunków muzycznych.

Dr. J. W. Reiss.

Kronika.

= TEGOROCZNY SEZON LETNI w Warszawie obfituje w wrażenia muzyczne. W Dolinie Szwajcarskiej i Bagateli odbywają się poważniejsze koncerty symfoniczne, na Dynasach „przygrywa“ orkiestra p. Namysłowskiego. W Bagateli orkiestrą teatru Wielkiego dyrygują pp. Henryk Melcer (koncerty symfoniczne) i pp. Lewinger, i Godecki. Oprócz tego Dolina Szwajcarska otwiera popularną operę, której kierownictwo objęli pp. W. Miller (kapelmistrz), H. Bogucki (dyrektor artystyczny i reżyser); skład artystów stanowić będą soprany, panie: Kamińska-Latoszyńska i Mingardi; mezzo-soprany, panie: Pietraszewska, Poraj i Nowicz; tenorzy pp.: J. Lubicz, B. Dziedzicki, M. Rothmühl, J. Daniłowicz; barytoni pp.: St. Bogucki, Malbor, Kelter i Herbutt; basy pp.: J. Jeromin, Mileto, Bojomir, W. Szeller.

Powracając do koncertów w Dolinie Szwajcarskiej dodać należy, że bliższe sąsiedztwo Skating Rink'u na „świeżem powietrzu“ w Dolinie uniemożliwia w wyższym stopniu słuchanie produkcji orkiestrowych. A propos! W Allgemeine Musik Zeitung czytamy wzmiankę, że p. Feliks Nowowiejski został pierwszym kapelmistrzem Warszawskiej orkiestry filharmonicznej. Świadomi rzeczy łatwo zauważą nieścisłość podanych do Allg. Musik-Zt. informacji: orkiestra Doliny Szwajcarskiej nie ma nic wspólnego ani z Filharmonją, ani z dawną orkiestrą filharmoniczną, której dalszym ciągiem była orkiestra Wł. ks. Lubomirskiego, następnie Warszawska Orkiestra Symf., koncertująca obecnie w Rostowie nad Donem.

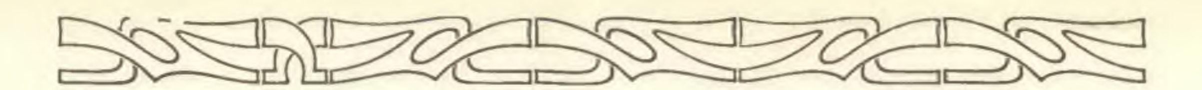
= Z WARSZAWSKIEGO INSTYTUTU MUZYCZNEGO. 3 i 6 b. m. w sali Teatru Wielkiego odbył się popis klasy operowej prof. Chodakowskiego. Wystawiono z nadzwyczajnem powodzeniem operę Mozarta „Porwanie z seraju“. Szczegółowe sprawozdanie podamy po popisie pozostałych klas.

= LOSY POMNIKA CHOPINA. Artysta-rzeźbiarz Wacław Szymanowski złożył władzom do zatwierdzenia nowy projekt pomnika Chopina w Warszawie, przerobiony z projektu, odrzuconego przez władze ministerjalne.

= W operze komicznej w Berlinie wystawiono nową operę polską p. IGNACEGO WAGHALTERA p. t. „Der Teufelsweg“, osnutą na sztuce ludowej Jana Galasiewicza. Opera doznała życzliwego przyjęcia.

= PUŚCIZNA PO PROF. WIERZBIŁOWICZU. Przyjaciele i wielbiciele talentu niedawno zmarłego prof. Wierzbiłowicza postanowili nabyć pozostałą po nim wiolonczelę i oddać ją do muzeum konserwatorjum petersburskiego. Wiolonczelę tę oceniają dziś znawcy na 15,000 rubli.

= PRAGA. Konserwatorjum w Pradze obchodziło w dniach 15 — 17 maja stuletni jubileusz od daty założenia. Na uroczystości tej byli obecni delegaci licznych konserwatorjów i instytucji muzycznych w Austrji i Niemczech. W jednym koncercie kameralnym i dwuch orkiestrowych brali udział jako kompozytorowie, soliści lub dyrygienci obecni lub dawniejsi wychowańcy konserwatorjum. W tym samym czasie 13, 14 i 15 maja—jak już donosiliśmy — święciło 50 letni jubileusz stowarzyszenie śpiewacze „Hlahol“, najstarszy zespół chóralny w Pradze. Z okazji tej uroczystości odbył się zjazd pokrewnych korporacji słowiańskich. Z Warszawy współudział brały dwa chóry: Lutni i Harfy, oba przyjmowane nadzwyczaj serdecznie i wyróżniane. Była też „Lutnia łódzka“. Na koncercie jubileuszowym wykonano legendę dramatyczną p. t. „św. Wojciech“ Adolfa Piskaczka, kierownika „Hlaholu“, napisaną w stylu nowoczesnym.



Podczas dni jubileuszowych odsłoniono tablicę pamiątkową ku czci B. Smetany, byłego dyrektora „Hlaholu“.

= Z KONSERWATORJUM MUZ. W PETERSBURGU. W ubiegłym roku szkolnym konserwatorjum w stolicy cesarstwa liczyło 1910 uczących się, w tej liczbie 706 uczniów i 1204 uczennice. Nagrodę pałacu Michajłowskiego 1200 rb. na wyjazd na dalsze studja za granicę przyznano w tym roku pjanistce, p. Hofman. Ofiarowany zwyczajem lat poprzednich przez K. Schrödera fortepjan tej firmy przyznano Izraelowi Rozenbergowi.

Na miejsce zmarłego Wierzbiłowicza profesorem klasy gry na wiolonczeli mianowany został włoch Abbiatte (z Medjolanu), rekomendowany przez Masseneta i Saint-Saënsa.

= KIJÓW. W kończącym się roku szkolnym 1910/1911 do szkoły muzycznej Cesarskiego Tow. muz., liczącej 43 rok istnienia, uczęszczało 882 uczniów i uczennic. Na czele szkoły stoi p. W. Puchalski. Do grona profesorów należą: w klasach śpiewu solowego: Gandolfi, Szperling, Juniewicz; w klasach gry fortepjanowej pp.: Puchalski, Chodorowski, Dąbrowski, Bobiński, Sztoss-Petrow, Korotkiewicz, Michajłow, Dobkiewicz, Wolińska, Erdenko; w klasach skrzypiec: Pulikowski, Erdenko, Kaspin; wiolonczela: von Mulert; klasa kompozycji: Ryb.

= MAHLERA DZIEŁA OSTATNIE: dziewiąta symfonja (czteroczęściowa) i „Pieśń o ziemi“ cykl śpiewów na alt i tenor z towarzyszeniem orkiestry wkrótce wydane zostaną drukiem. W spuściźnie po przedwcześnie zgasłym kompozytorze znajdują się: utwór chóralny „Das klagende Lied“ oraz pieśni z towarz. fortepjanu i orkiestry. Wydawnictwem dzieł Mahlera zajmuje się Bruno Walter.

= ZYGMUNT von HAUSEGGER napisał symfonję z chórami (w ostatniej części do słów Goethego).

= HUMPERDINCK mianowany został przewodniczącym w oddziale nauk teoretycznych i zwyczajnym profesorem berlińskiej Hochschuli.

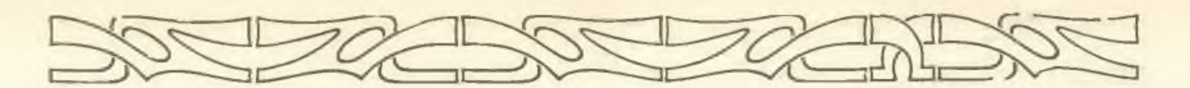
= LONDYN. Wilhelm II podarował królewskiej akademji muzycznej w Londynie kompozycje księcia Ludwika Ferdynanda.

= WIEDEŃ. Antykwarjusz Rauschberg odnalazł 37 listów Glucka; pochodzą one z lat 1775 — 1783 i pisane były do sekretarza austrjackiego poselstwa w Paryżu. Krushofera.

Muzyka na prowincji.

= CZĘSTOCHOWA. 10 b. m. odbył się w sali Lutni doroczny popis szkoły muzycznej p. L. Wawrzynowicza. P. Ibkowski odegrał preludja organowe Krejcego, p. Marja Zdziennicka fantazję Schumanna i nokturn Chopina, p. J. Tabaczyńska sonatę Beethovena i nokturn Chopina, p. Natorska prelud Karola Szymanowskiego, p. Zdziennicka prelud Ludomira Różyckiego i „dwie smutne pieśni“ Wawrzynowicza. Nadto chór mieszany pod kierunkiem p. Wawrzynowicza wystąpił z utworami Gounoda, i Mendelssohna. Popis odbył się, jak zwykle, pod przewodnictwem p. Feliksa Starczewskiego.

= ŁÓDŹ. Na dorocznych egzaminach w szkole muz. p. Grudzińskiego wyróżniły się uczennice z klas fortepjanu: pp. Wanda Naruszkiewiczówna, Zofja Szperlinżanka, Helena Lisnerówna; z klas niższych: Halina Starowiczówna, Halina Dargiewiczówna; z klasy skrzypiec: Bronisław Lechowski. Skład nauczycielski szkoły p. Grudzińskiego oprócz samego właściciela stanowią: p. Stanisław Szwarcbach (przedmioty teoretyczne i klasa fortepjanu), p. Natalja Zarodzińska (fortepjan) i p. Alfons Brandt (skrzypce).



Z żałobnej karty.

Jan Svendsen.

W chwili oddania numeru na maszynę telegraf przyniósł wiadomość o zgonie wybitnego kompozytora norweskiego Jana Svendsena. Odkładając charakterystykę twórczości zmarłego do następnego zeszytu, przytaczamy dziś w krótkości jego bjografję. Urodzony 30 sierpnia 1840 w Chrystjanji, pierwsze wykształcenie muzyczne otrzymał od ojca (nauczyciela muzyki), następnie uczęszczał do konserwatorjum w Lipsku (1863—67) i był uczniem Dawida, Hauptmana, Richtera i Reineckego, podróżował po Danji, Islandji i Anglji, w latach 1868 — 1869 bawił w P ryżu, był koncertmistrzem orkiestry „Euterpe“ w Lipsku (1871—1872), w ciągu następnych 5 lat dyrygował koncertami Stow. muz. w Chrystjanji, zimę 1877 r. spędził w Rzymie, rok 1878 w Londynie i znowu półtora roku w Paryżu. Po tej wędrówce powrócił do miejsca urodzenia i ponownie kierował koncertami, dopóki nie powołano go na nadwornego kapelmistrza do Kopenhagi. Z dzieł Svendsena ogłoszono drukiem następujące: 2 kwartety smyczkowe (op. 1 i 20), chóry męzkie (op. 2), oktet smyczkowy (op. 3), dwie symfonje (D-dur op 4 i B-dur op. 15), kwintet smyczkowy (op. 6), koncert wiolonczelowy (op. 7), wstęp do Björsona „Sigurd Sembe“ (op. 8), „Karnawał paryski“ na orkiestrę (op. 9), Marsz żałobny na cześć Karola XV (op. 10), legenda na orkiestrę „Lorahayde“ (op. 11), polonez uroczysty na orkiestrę (op. 12), Marsz koronacyjny na cześć Oskara II (op. 13), „Karnawał północny“ na orkiestrę (op. 14), Marsz humorystyczny (op. 16), 4 rapsodje norweskie (op. 17, 19, 21, 22), uwertura „Romeo i Julja“ (op. 18), 2 zeszyty pieśni (op 23, 24), romans skrzypcowy G-dur z towarz. orkiestry (op. 26). Do tego należy dołączyć przekład na orkiestrę fortepjanowych utworów Bacha, Schuberta, Schumanna i opracowania na orkiestrę pieśni norweskich, szwedzkich i słowiańskich.

— *Hr. Hipolit Franchi-Verncy* della Valetta, pisarz muzyczny i krytyk zmarł w Rzymie w 63 r. życia.

— *Weinwurm Rudolf*, kompozytor pieśni, swego czasu kierownik różnych stowarzyszeń chóralnych w Wiedniu, zmarł w Sanatorjum pod Wiedniem w 73 roku życia.

— *Wilm Mikołaj*, kompozytor, ur. w Rydze w r. 1834, zmarł 19 lutego w Wiesbadenie. Wilm w roku 1857 został drugim kapelmistrzem teatru miejskiego w Rydze, a w trzy lata później zajął miejsce profesora gry fortepjanowej i teorji w Mikołajewskim instytucie w Petersburgu. Po wysłużeniu emerytury w r. 1875 przeniósł się do Drezna, następnie do Wiesbadenu. Ogólna liczba kompozycji Wilma przechodzi setkę. Są to przeważnie utwory fortepjanowe małych rozmiarów, pieśni. chóry, etc.

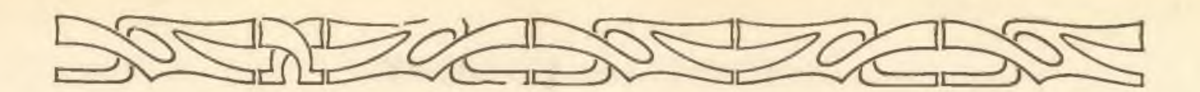
— *Goddart Józef*, angielski pisarz muzyczny, autor prac: „Filozofja muzyki“, „Najgłębsze źródła piękna i wyrazu w muzyce“, „Porównawczy przegląd rozwoju opery we Włoszech, Niemczech, Francji i Anglji i in., zmarł 9 grudnia r. z.

— *Norman-Neruda Wilma* (lady Halle) słynna skrzypaczka, córka czeskiego muzyka Józefa Nerudy, żona z pierwszego małżeństwa szwedzkiego kompozytora Normana z drugiego — angielskiego pianisty sira Karola Halle, zmarła w Berlinie w 72 r. życia.

VARIA.

Wagner o swym pierwszym występie kompozytorskim.

Ciekawe szczegóły, dotyczące debiutu w roli kompozytora, podaje autor „Nibelungów“ i świeżo wydanej autobjografji „Mein Leben“. Fakt ten miał miejsce w okresie, kiedy 17 letni wówczas Ryszard pałał wielką namiętnością do gry... w karty.—„A jednak — pisze Wagner — w tym młodzieńczym, hulaczym okresie życia, talent mój bynajmniej nie zanikł w rozwoju. W czasie tym bowiem powstała moja uwertura B-dur, stanowiąca całą epokę w mych wspomnieniach. — Odpowiednio do mistycznego znaczenia, jakie przypisywałem orkiestrze, rozróżniałem w niej trzy walczące z sobą elementy. Początkowo chciałem je nawet zrobić widocznymi dla studjującego partyturę zapomocą nut kolorowych, lecz brak zielonego atramentu



przeszkodził mi w urzeczywistnieniu tego zamiaru. Kolor czarny chciałem zastosować dla określenia instrumentów dętych—miedzianych; partje instrumentów smyczkowych miały być napisane atramentem czerwonym, dęte zaś drewniane—zielonym..."

Uwerturę, o której mowa, przyjął do wykonania ówczesny Musikdirektor lipskiego teatru, Henryk Dorn, nadzwyczaj życzliwie względem młodego kompozytora usposobiony. Uwerturę zamieścił był Dorn na programie jednego z koncertów (w grudniu roku 1830-go), pod nazwą „Nowej" lecz nie wskazując jej twórcy, który nie chciał figurować na programach.

Z rodziny Wagnera wiedziała o tym debiucie jedynie ulubiona siostra mistrza Ofelja. Oboje zaraz po wieczerzy wybrali się pokryjomu na koncert, z którego postanowili jaknajprędzej i niepostrzeżenie wrócić. Zaledwie zdążyli na czas przed samym rozpoczęciem uwertury. Wagnera jednak, który nie postarał się zawczasu o bilet, nie chciano wpuścić na salę, a że iść do kasy było już zapóźno, więc młody kompozytor zmuszony był wyjawić tajemnicę swego autorstwa, co dopiero pozwoliło mu wejść na salę i zająć miejsce w pierwszych rzędach krzeseł. Rozległy się pierwsze takty uwertury. „Najpierw—pisze Wagner — zabrzmiał wyraziście temat nut „czarnych", poczem nastąpił motyw „allegro", który co piąty takt przerywały uderzenia instrumentów perkusyjnych. Nie mogę powiedzieć, jaki efekt wywołało następne wstąpienie nut „zielonych" i wreszcie wspólne brzmienie czerwonych, zielonych i czarnych... Nie mogę tego powiedzieć, gdyż te niefortunnie pomyślane miarowe uderzenia kotłów, wywołały wśród słuchaczów takie oszałamiające wrażenie, czem byłem bardzo przygnębiony. Słyszałem, jak sąsiedzi wyliczali i przepowiadali uderzenia kotłów. Nie mylili się w wyliczeniach! Nie mogę opisać tego uczucia zmieszania i wstydu, jakie mną wówczas owładnęły, i oprzytomniałem dopiero z chwilą, gdy skończono grać uwerturę. Finał nadspodziewanie uratował sytuację; starałem się bowiem zawsze unikać banalnych zakończeń. Ten nieoczekiwanie interesujący finał wywołał wielkie zdziwienie wśród publiczności, to też uszu mych nie doszły wyrazy potępienia, i miast przewidywanego uśmiechu spostrzegłem na twarzach obecnych pewne zdziwienie".

Męczącą była dla Wagnera konieczność opuszczenia miejsca i przejścia przez salę koncertową; musiał bowiem natychmiast po skończeniu uwertury odprowadzić siostrę do domu. Kosztowało go to dużo, żeby podnieść się z fotelu i przesuwać się między krzesłami.—„Lecz nic nie może się równać z cierpieniami jakie przeżywałem, gdy musiałem znowu przejść obok biletera. Jakiemś dziwnem wzrokiem spojrzał teraz na mnie. Wrażenie to do głębi zaryło mi się w duszy i zostało na całe życie". I przez długi czas po debiucie kompozytorskiem Wagner instynktownie unikał parteru lipskiego teatru. *Al. W.*

Granica wysokości głosu ludzkiego.

W newjorskiem piśmie „Physical Review" ogłosił p. Le Conte Stevens pracę o rozległości skali głosu ludzkiego, z której kilka liczb przytacza „Nature". Najniższy ton, jaki głosem ludzkim wydany został, jest dźwięk *F*, odpowiadający 43 drganiom podwójnym na sekundę; dźwięk ten przypisywany jest Fischerowi, basowi niemieckiemu z wieku zeszłego. W operze obecnej wszakże rzadko napotka się głos basowy, schodzący niżej dźwięku *C* (64 drgania podwójne na sekundę). Zwykły sopran dosięga do c_3 (1,024 drgań), w ogólności zaś przyjąć można, że normalne granice głosu ludzkiego przypadają przy 100 drganiach podwójnych na sekundę dla basów i 1000 takichże drgań dla sopranów. Adelina Patti sięga aż do g^3 1,536 drganiach; Mozart słyszał w r. 1770 Lukrecję Ajugari, biorącą w niektórych pasażach c_4 (2,046 drgań), a pewna śpiewaczka amerykańska, miss Ellen B. Yaw, miała niedawno nawet granicę tę przewyższyć, zaśpiewała bowiem e_4 (2,560 drgań). Jeżeli więc uwzględnimy i głosy tak niezwykłe, można obszar głosu ludzkiego oznaczyć między granicami 50 drgań dla basów i 2,500 dla sopranów. Nadzwyczaj znaczną wysokość obserwował autor w krzyku bawiących się dzieci, zdarzało się bowiem słyszeć dźwięki, przypadające między 2,500, a 3,000 drgań podwójnych na sekundę. Według tego zatem najobszerniejsza rozległość głosu ludzkiego obejmuje sześć oktaw. Głos wszakże jednej osoby obejmuje tylko dwie, a rzadko trzy oktawy. Znaczniejsza rozległość głosu jest już niezwykła, a przytoczona wyżej śpiewaczka Ajugari, posiadała bajeczny niemal obszar głosu, schodzić bowiem mogła aż do *g* o 192 drganiach podwójnych na sekundę.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje.
rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 60, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak. Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja, Nowowiejska 18.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof. Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16
Klajn Al. prof., Wspólna 56, m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40—40.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 52.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opienski Henryk, Wilcza 53
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Sliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubary Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Wielopole 7, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Fuchsthalerg 12.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhlandstrasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 61 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,